

## LANCELOT, UN JONÁS ARTÚRICO

M<sup>a</sup> JESÚS SALINERO CASCANTE  
*Universidad de La Rioja*

La aventura de Lancelot<sup>1</sup> es similar a la de muchos mitos heroicos en los que el héroe abandona su país, su forma de vida, para ir a una tierra lejana en búsqueda de aquello que a él o a su comunidad les falta para llevar una existencia satisfactoria.

Esta aventura, que Jung llama el "viaje nocturno por mar" del dios o héroe solar<sup>2</sup>, se identifica con los ritos de iniciación en el hecho de que se trasciende una situación vital y una realidad social para penetrar en "la fuente de poder"<sup>3</sup> donde la experiencia permite madurar y el conocimiento enriquecerse. Logrado el fin, se regresa a la vida para vivirla de otro modo sustituyendo con nuevos valores aquellos que se han revelado caducos o poco satisfactorios. Mircea Eliade explica el sentido de los ritos de iniciación en su obra *Lo Sagrado y Lo Profano*:

Conviene precisar que todos estos rituales y simbolismos del tránsito expresan una concepción específica de la existencia humana: cuando nace, el hombre todavía no está acabado; tiene que nacer una segunda vez, espiritualmente; se hace el hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de adulto. En una palabra: puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Nuestro análisis se aplica a la obra de Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette* (ed. de Mario Roques), Paris, Honoré Champion (coll. C.F.M.A.), 1975. Nuestras citas remitirán a esta edición.

<sup>2</sup> "Durante el viaje nocturno por mar, el dios solar se encuentra encerrado en el seno materno, y con frecuencia se ve amenazado por toda suerte de peligros" (C. G. Jung, *Simbolos de Transformación*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 224).

<sup>3</sup> Vid. J. Campbell, *El héroe de la mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Lo Sagrado y Lo Profano*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 175.

Como demostró Joseph Campbell, la aventura del héroe sigue la estructura de los *ritos de iniciación*: la fase del no iniciado, el proceso de iniciación y la vida postiniciática<sup>5</sup>. Este proceso de transformación define a Lancelot, el caballero modélico, que vive, sin embargo, en un mundo anclado en viejas tradiciones y asentado en demasía en los valores masculinos del universo caballeresco. Efectivamente, el mundo de Logres o artúrico ya no es capaz de satisfacer los deseos de felicidad del individuo<sup>6</sup> (el fracaso es todavía más patente si se ama a la mujer del rey, Guenièvre). Es por ello que Lancelot debe dejar atrás su mundo e ir a un Más Allá donde pueda dar libre curso a sus afectos y emociones. Consiguientemente, Lancelot viajará por Gorre en busca de Guenièvre, su dama, que representa para él su objeto de deseo. La reina convertida así en fuente de vida para Lancelot encarna el arquetipo del *anima*<sup>7</sup>.

Este recorrido imaginario tiene su modelo mítico en Jonás, héroe bíblico que fue tragado por una ballena, y tras permanecer tres días en el interior del animal fue devuelto al exterior sano y salvo. Del mismo modo, la *aventura*<sup>8</sup> de Lancelot, como metáfora iniciática, puede asimilarse al mito de Jonás: Lancelot es *tragado* con la carreta (barca) por el bosque que representa la gran fauce del

<sup>5</sup> Se trata de la fórmula separación-iniciación-retorno que constituye, en opinión de Campbell, la "unidad nuclear del monomito" (*Vid. J. Campbell, El héroe de la mil caras. ob. cit.*).

<sup>6</sup> Durante una gran parte de la Edad Media y de manera más patente en el siglo XII se produce una oposición entre individuo y sociedad, evidenciando la tensión existente en el seno de la caballería, de la cual la novela artúrica será un fiel reflejo: "L'expérience dualiste de la chevalerie, telle qu'elle apparaît dans le roman courtois, n'est pas seulement l'opposition de deux mondes, la confrontation entre le Bien et le Mal, la contradiction, qui est au fond est celle de l'individu, dans la mesure où il est à la fois un être humain particulier et un membre de la communauté, dans la mesure où elle se compose d'individus différenciés. C'est pourquoi le protagoniste des romans arthuriens est non seulement constamment expulsé puis attiré par la société que représente la cour" (E. Kolhër, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p. 128). El individuo para reafirmar su "yo" y, por consiguiente, su independencia, debe cortar todo vínculo con la sociedad, su auto-exclusión lo convierte en un extraño para su comunidad, pero la paradoja es que la restauración del orden social perdido dependerá exclusivamente del individuo marginado. Este es exactamente el caso de Lancelot.

<sup>7</sup> "El 'anima' es un arquetipo natural que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia, de la religión y del lenguaje... es el 'a priori' de todos los estados de ánimo, reacciones, impulsos y de todo aquello que es espontáneo en la vida psíquica" (C. G. Jung, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1977, p. 33).

<sup>8</sup> La aventura es un viaje interior de búsqueda de sí mismo, es decir, un viaje a las regiones más profundas del inconsciente para tomar conocimiento de la parte oscura: "Dans l'aventure, la fortune du hasard devient la loi positive permettant à l'individu de se confirmer en face d'un monde extérieur hostile, chaque victoire remportée sur ce monde, représentant la reconstitution de l'unité ontologique perdue" (E. Kólher, *ob. cit.*, p. 103). Domini-que Viseux señala en su estudio cómo la raíz del término *aventure* (del latín "adventus") origina un término equivalente en *avénement* ('advenimiento'), de manera que la aventura se puede considerar como el instrumento eficaz para alcanzar el advenimiento a un grado máximo de realización personal y social (*Vid. D. Viseux, L'initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*, Paris, Dervy-Livres, 1980, pp. 19 y 20).

monstruo materno (la ballena) y este paso se lleva a cabo sin sufrir ningún daño; comienza su recorrido interior (Gorre); enciende el fuego (ilumina el camino); con su espada cercena el órgano vital del "monstruo" (puente de la espada); inmerso en una profunda oscuridad pierde parte de su energía vital (torre); sale a la luz como un recién nacido (salida de la torre) y devuelve también a la luz a sus padres y antepasados (liberación de la reina y de los cautivos)<sup>9</sup>. Como podemos ver, la mayor parte de los mitemas del Jonás se reconocen en el recorrido de Lancelot, aunque no se sigue el orden estructural de esta mitología, ya que después de liberar a los cautivos, Lancelot no sale inmediatamente sino después de pasar un largo año en la torre.

Establecido el esquema general, veamos a continuación el análisis pormenorizado de cada una de las etapas del proceso descrito.

### EL BOSQUE (Lancelot tragado)

La gran aventura de Lancelot tiene su punto de partida en el bosque. Allí ha acudido siguiendo los pasos de Keu y la reina para intentar liberarlos del temible y gigantesco Méléagant que los retiene contra su voluntad. El bosque frondoso constituye una muralla vegetal<sup>10</sup> que impide ver lo que sucede en él, de manera que el narrador no puede describir los acontecimientos que allí ocurren; sin embargo, armas quebradas y caballos muertos sugieren que ha habido un terrible combate. Galván, el sobrino de Arturo, que pretende averiguar lo sucedido a Keu y la reina, divisa<sup>11</sup> a un caballero que a pie y completamente armado sigue a una carreta (vv. 317-320). El autor, Chrétien, ha situado la que será la escena más significativa e importante del relato, aquella que por sí sola explica el sentido de la obra: Lancelot deberá decidir y asumir su destino, es decir, dar el paso transcendental por el que se separará de su mun-

<sup>9</sup> La liberación es extensible a toda la corte artúrica al eliminar a aquél que la amenaza (Méléagant).

<sup>10</sup> El bosque es una frontera natural, un mundo intermedio entre el mundo conocido (corte artúrica) y el mundo desconocido (el Más Allá). El bosque es, además, un espacio salvaje y peligroso (fieras, bandidos, hechiceras, etc.) y, sin ser mágico, está envuelto en una atmósfera de misterio (no sabemos lo que ocurre dentro de él), pero sobre todo el bosque es, como bien señala Jacques Ribard, el lugar "privilegié de toutes les métamorphoses" (J. Ribard, *Le Moyen Âge: Littérature et Symbolisme*, Paris, H. Champion, 1984, pp. 95-96). Efectivamente, el bosque es el espacio preferido en las novelas artúricas para los encuentros inesperados, las revelaciones sorprendentes y para los cambios existenciales. Recordemos el bosque en que Yvain vive su locura antes de su transformación, o el bosque del *Conte du Graal*, en el que Perceval expia sus pecados para renovarse espiritualmente.

<sup>11</sup> De hecho, comenzamos a "ver" dentro del bosque a través de la mirada de Galván. Estamos ante el narrador equisicente, un recurso narratológico que da pruebas de la maestría y "modernidad" del autor.

do, el universo artúrico, para *adentrarse* en un mundo desconocido: el vientre de la ballena, Gorre, donde se encontrará consigo mismo y con su *altera pars*.

La mayoría de los mitos muestran cómo este *transitus* es generalmente traumático. Se trata de una separación (muerte metafórica) y de un abandono de todo aquello que se posee y que forma parte de la vida anterior, por lo que produce un desgarró en la propia existencia. En este sentido, Lancelot ha perdido sucesivamente los caballos que ha montado, los cuales han caído muertos o reventados<sup>12</sup>. Esta pérdida se revela necesaria para acomodarse a un tipo nuevo de existencia en un nuevo mundo, ya que Gorre aparece como el universo opuesto o antitético del artúrico: frente a los valores masculinos y diurnos de la corte artúrica<sup>13</sup>, Gorre se configura como un universo femenino<sup>14</sup> y nocturno. Pero además y, sobre todo, la separación de su comunidad adquiere un tinte dramático como explicita las connotaciones negativas que conlleva subir a la carreta<sup>15</sup>:

enors perdues,  
Ne puis n'estoit a cort oiz,  
Ne enorez ne conjoiz (vv. 336-8)

Este acto simboliza por sí mismo el "paso del umbral"<sup>16</sup>, en cuanto que aceptación a la llamada de una experiencia vital y entrada en otra dimensión.

"Nains, fet il (Lancelot), por Deu, car me di  
se tu as vetü par ici  
passer ma dame la reïne."  
Li nains (...) einz li dist: "Se tu viax monter  
sor la charrete que je main,  
savoir porras jusqu'a demain  
que la reïne est devenue." (vv. 350 y ss.)

Lancelot ha trocado la montura del caballero, el caballo, por otra opuesta que simboliza su nueva investidura: atrás queda el

<sup>12</sup> Cf. M<sup>a</sup> J. Salinero, "el caballo símbolo de la transmutación de un destino en *Le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes" en *Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, 1993, pp. 117-129.

<sup>13</sup> Utilizamos el término "diurno" en el sentido de solar y uranio. Ver G. Durand, *Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1990, 10 ed.

<sup>14</sup> Allí ha sido llevada la reina, allí acude Lancelot en calidad de enamorado y únicamente allí es posible la relación entre ambos.

<sup>15</sup> En la descripción del narrador, la carreta aparece ya como un vehículo moralmente repudiable: es la carreta infamante en la que pasean a los asesinos, ladrones y malhechores en general para escarnio del pueblo, lo que la convierte en la picota. *Vid.*, vv. 327-329.

<sup>16</sup> De hecho, la carreta sintetiza dos mitemas: "el llamado de la aventura" y "el paso del umbral". *Vid.* Joseph Campbell, *El héroe de la mil caras*. ob. cit.

gran paladín artúrico para dar paso al enamorado que deberá templan y cincelar su amor y sumisión a su dama (fase de iniciación) hasta hacer brillar sus virtudes. Todo este proceso de ennoblecimiento, (el “melhorar” del que hablan los trovadores para devenir un “fin’amador”), asimila a Gorre no sólo con el vientre de la ballena, sino también con un gran horno o con la fragua del herrero o el atanor de los alquimistas.

La carreta es, funcionalmente, isomorfa de la barca de Jonás y el bosque, por su carácter materno<sup>17</sup> y, al mismo tiempo tragador<sup>18</sup>, representa la gran boca del monstruo por la que se entra en el mundo desconocido (el más allá del bosque)<sup>19</sup>. Lancelot, como Jonás, ha sido tragado sin sufrir ningún daño corporal (sale ileso del combate contra Mélégant), aunque ha perdido su honor e identidad<sup>20</sup>: sólo será conocido como aquél que subió a la carreta, es decir, aquél que por amor cambió su vida.

#### GORRE (En el vientre de la ballena)

El mundo de Gorre aparece imaginariamente como un mundo interior, oscuro y de aspecto laberíntico. *Interior* porque el universo místico implica intimidad, un replegarse sobre sí mismo envolviéndose en sentimientos y emociones. La búsqueda del amor aparece como un suave descenso hacia la mujer y el mundo femenino. *Oscuro* por tratarse de un universo nocturno (frente a la configuración solar de la corte artúrica)<sup>21</sup> gobernado por un señor tenebroso,

<sup>17</sup> Por las implicaciones maternas de la madera (υλη), el bosque se convierte en un símbolo del arquetipo materno. En su obra *Simbolos de Transformación* (Buenos Aires, Paidós, 1962), C. G. Jung trata precisamente el trayecto “materia-madera-madre”.

<sup>18</sup> El bosque engulle a quien entra en él (Keu, la reina, Mélégant...). Como señala Gaston Bachelard, ningún rasgo formal lo justifica y, sin embargo, nos hace sentir el abismo antropófago (*Vid.* Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, 1982, pp. 167-8).

<sup>19</sup> En la iconografía y miniaturas medievales esta gran fauce del monstruo representa en realidad la “boca de entrada a los infiernos”. *Vid.* Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, París, Flammarion, 1981.

<sup>20</sup> El nombre es un “lazo social” que identifica y liga a una familia y a unos deberes. Un ejemplo de la importancia del nombre en la sociedad caballeresca la encontramos en otra novela de Chrétien, *Le Conte du Graal*. La madre de Perceval, al despedirse de su hijo le recomienda preguntar a los caballeros su nombre porque “por el nombre se conoce al hombre”. *Vid.* *Le conte du Graal* (éd. de Félix Lecoy), París, Honoré Champion, col. “C.F.M.A.”, 1979, vv. 555-560). *Vid.* también R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, París, Champion, 1968.

<sup>21</sup> El reino artúrico se fundamenta en valores como la fe (*fides*), la justicia, la virtud, el respeto a la ley de Dios y a la verdad, valores que hacen de él un mundo luminoso, equivalente a la Jerusalén Celestial. Para una visión más amplia del tema, remitimos a nuestro artículo: “El simbolismo de la luz en algunos personajes de Chrétien de Troyes” en *Aproximaciones diversas al texto literario*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 201-208.

Mélégant<sup>22</sup>. La oscuridad se alía a otro aspecto que también caracteriza a Gorre, su carácter *laberíntico*: la imagen laberíntica (las entrañas del animal) se plasma a través de sus numerosos accesos y caminos, sinuosos como meandros, cuyo único fin parece ser el de desviar del buen camino, ese que conduce al castillo y a la reina, tesoro precioso que guarda este lugar. Por todas estas razones, Lancelot debe iluminar el camino (“hacer luz”) para ver y orientarse, de ahí que se justifiquen todos esos personajes secundarios que aparecen a lo largo del viaje para informarle sobre la ruta a seguir, todos ellos cumplen el papel de “Ariadna”: hablamos de la doncella de la encrucijada, de la doncella “seductora” y de los hijos del valvasor de Logres cautivo en Gorre.

Mención a parte merece Guenièvre, ella ilumina el corazón de Lancelot y le da el calor suficiente para no desfallecer durante su difícil empresa; ella será su sostén en este mundo tenebroso. Así, a lo largo de su aventura nocturna, Lancelot tiene oportunidad de ver a la reina desde lo alto de un torreón (cortejo que transcurre por el valle), o de contemplar sus cabellos dorados prendidos en el peine olvidado en la fuente, o simplemente de pensar en ella cayendo en dulces éxtasis amorosos. En todos los casos, estas visiones o recuerdos dulcifican la soledad de Lancelot y le dan ánimos para seguir adelante. El amor, como predicán los trovadores, es una fuerza poderosa, es la fuente de la vida. No amar, no estar enamorado equivale a estar muerto.

El punto culminante del recorrido iniciático de Lancelot está representado por el paso del “puente de la espada”. Este paso puede ser asimilado a un mitema del Jonás: “Jonás cercena con su espada el corazón del *monstruo*”. Mircea Eliade, Joseph Campbell y otros muchos antropólogos señalan cómo los iniciados deben, en la fase cumbre de su iniciación, someterse a una gran prueba (generalmente cruenta) en la que se enfrentan, sobre todo, a sus terrores y/o fantasmas profundos.

El paso del “puente de la espada” constituye, por su dureza, la prueba principal de todas cuantas Lancelot ha afrontado. La visión del conjunto es escalofriante: el puente corta como el filo de una espada, el abismo acuático engulle de manera que aquél que cae en sus aguas desaparece para siempre y, al otro lado del puente dos leones (o leopardos) parecen prestos a devorar a aquél que consiga superar los otros dos obstáculos.

---

<sup>22</sup> G. Chandès destaca la oscuridad de este personaje: “...Mélégant se conduit jusqu’à sa mort comme l’être le plus noire, le plus traître, comme l’opposant le plus irréductiblement néfaste...” (G. Chandès, *Le serpent, la femme et l’épée. Recherches sur l’imagination symbolique d’un romancier médiéval: Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1986).

El agua que corre bajo el puente concentra tal abanico de semas negativos (... “l’eve felenesse, / noire et bruiant, roide et espesse, / tant leide et tant espoantable / con se fust li fluns au deable, / et tant perilleuse et parfonde / qu’il n’est rien nule an tot le monde, / s’ele i cheoit, ne fust alee com an la mer betee”, vv. 3009-16), que se convierte en la esencia del mal (“como si fuera el río del demonio”) y de la muerte en el sentido heraclíteo como indican los versos 3.014-6, pues “l’eau que s’écoule est amère invitation au voyage sans retour”<sup>23</sup>.

Desde la óptica de lo imaginario, los calificativos *noire*, *bruiant*, *roide*, *espesse* y *froide* configuran el arquetipo del dragón:

Il semble que le Dragon existe, psychologiquement parlant, comme porté par les schèmes et les archétypes de la bête, de la nuit et de l’eau combinées. Noeud où convergent et s’emmêlent l’animalité vermidienne et grouillante, la voracité féroce, le vacarme des eaux et du tonnerre, comme l’aspect gluant, écailleux et ténébreux de l’eau épaisse.<sup>24</sup>

Esta teriomorfia sauria (dragón, serpiente) suscita en la tradición judeo-cristiana<sup>25</sup> una valoración negativa que la convierte en la Edad Media en un símbolo del Mal y sobre todo de Satán (lo que justifica algunos de los epítetos del agua: *noire*, *felenesse*, *leide* y *fluns au deable*). Tanto si el agua configura la imagen de un dragón o de otro animal, el hecho cierto es que adquiere los caracteres de un Leviatán o de un Behemoth, es decir, de un animal temible (la ballena que engulle a Jonás también tiene esta consideración). Así pues, desde un enfoque mítico, el paso del “puente de la espada” simboliza la lucha contra el dragón en tanto que animal maldito; por ello, para el imaginario, la espada del puente se desplaza de su eje horizontal a un eje vertical, es la espada que se clava con fuerza (Lancelot la sujeta con pies y manos) en el corazón de la bestia (Jonás cercena el órgano vital del animal). Este combate contra el animal infernal ha dejado huella en numerosas mitologías y culturas; los ejemplos abundan: Apolo, Mitra, Horus, Perseo, Hércules... En la civilización medieval destacan San Miguel arcángel y San Jorge, ambos héroes sauróctonos en cuyo nombre se armaba a los caballeros.

<sup>23</sup> Cf. Gilbert Durand, *Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*. ob. Cit., p. 104. Vid. También Bachelard, *L’eau et les Rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, París, José Corti, 1989, p. 102.

<sup>24</sup> Durand, ob. cit., p. 106. Vid. También Chandès, “Recherches sur l’imagerie des eaux dans l’œuvre de Chrétien de Troyes” en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX, 1976, pp. 151-164 (p. 160).

<sup>25</sup> Cf. *Isaias*, LI, 9; *Job*, XXVI, 12-3; *Salmos*, LXXXIX, 10; *Ezequiel*, XXIX, 2; *Apocalipsis*, XII, 7-9. Tres serpientes-dragones destacan entre los numerosos que aparecen en el Antiguo Testamento: la serpiente que tentó a Eva (*Génesis*, III), Behemoth y Leviatán (*Isaias*, XXVII, 1).

Superada esta gran prueba, Lancelot tendrá el camino libre para rescatar a la reina, retenida por Méléagant, y con ella a todos los cautivos que el traidor mantiene prisioneros en su país. El hecho de que la suerte de la reina se una a la suerte de los cautivos nos parece de singular transcendencia, pues el viaje de Lancelot deja de tener un carácter exclusivamente individual (buscar a la amiga), para incorporar un valor social suficientemente justificado por tratarse de la reina Ginebra, esposa de Arturo. Como sabemos, el rey y la reina constituyen los dos pilares y los dos poderes sobre los que se asienta la sociedad, de manera que el rey y la reina representan, además de todo un conjunto de valores, al padre y la madre de esa sociedad. Dicho de otro modo, sus destinos corren parejos a los de sus súbditos<sup>26</sup>. Así pues, Lancelot asume un rol mesiánico como libertador de un pueblo cautivo, aproximándose a algunas figuras de las religiones, y también a Jonás que libera a sus padres y antepasados. En este mito se dice que “salen a la luz”, dada la oscuridad que impera en el vientre de la ballena; del mismo modo y, siguiendo el paralelismo que establecemos entre nuestro relato y el mito bíblico, los cautivos y la reina salen de Gorre al que hemos también definido como un universo tenebroso.

Et li rois les silt et conduit  
 A grant joie et a grant deduit  
 Une grant piece de la voie.  
 Fors de sa terre les convoie,  
 E quant il les en ot fors mis,  
 A la reine a congié pris,  
 Et puis a toz comunemant. (vv. 5279-85)

Sin embargo, la “salida a la luz” introduce una divergencia estructural entre los dos relatos. Mientras que en la historia de *Jonás* la liberación del héroe se producía al mismo tiempo que la de los parientes, o mejor aún, conllevaba la de los familiares, en *El caballero de la carreta*, la salida del héroe se ve diferida en el tiempo (un año).

Efectivamente, Lancelot es engañado por Méléagant que lo encerrará en una torre donde permanecerá arrastrando una existencia infrahumana. La mitología del Jonás señala que dentro de la ballena el calor es tan intenso que Jonás pierde los cabellos. Nosotros hemos buscado una interpretación coherente del lenguaje metafórico que utiliza la exégesis bíblica; dado que los cabellos son sím-

<sup>26</sup> La liberación es extensiva a toda la corte artúrica ya que la amenaza de Méléagant se extiende también a ella. Mitos y cuentos enraizados en la tradición popular narran en muchas ocasiones la necesidad de substituir a un rey viejo por uno joven para que su fuerza y poder regeneren con savia nueva la comunidad. Véase al respecto Marie Louise von Franz, *La voie de l'individuation dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1978.



bolo de la energía vital y que su carencia es debida al calor, creemos que se trata del proceso de “formación” o (transformación) previo al re-nacimiento en el que interviene el calor, fuente de vida y, al mismo tiempo, de muerte (caída del cabello). Este proceso lo vive Lancelot en la torre, símbolo sobrevalorado que concilia los opuestos. Por un lado, la torre es un *útero microcósmico* del gran útero representado por Gorre, de ella saldrá Lancelot renovado; por otro lado, la torre es, dentro de la coherencia del imaginario de la novela, un gran sarcófago en el que el héroe muere metafóricamente para, como el Ave Fénix, renacer de las cenizas; es decir, Lancelot dejará atrás el hombre viejo del que hablan los textos evangélicos.

Esta dualidad muerte vs vida se expresa y articula a través del discurso. La torre adquiere en principio un valor de muerte por sus propias características:

- *aislamiento*: recuerda la choza iniciática de los ritos de iniciación, separada de todo hábitat social: “mes n’avoit, d’une liue an tor, / meison, ne buiron, ne repeire” (vv. 6426-7). La torre aísla a Lancelot y le impide reintegrarse en su comunidad. No es extraño, por lo tanto, que en Logres (corte artúrica) se le dé por desaparecido, lo que equivale a considerarle muerto<sup>27</sup>.

- *oscuridad*: la torre, cuya única abertura con el mundo exterior es una pequeña y estrecha ventana (vv. 6137-9), se configura como un espacio donde predomina la oscuridad, así lo atestigua el término *celee* y la dificultad de ver fuera de ella (“et neant ne voi!”, v. 6.552).

- *solidez y densidad* de los materiales de construcción: “la torz, / forz et espesse, et longue et lee” (vv. 6.128-9). El espesor de los muros refuerza el aislamiento e impide el paso del aire (recorde-mos que sólo existe una pequeña abertura) por lo que este es escaso y viciado. Los efectos son sensibles en el protagonista que se siente lastrado : los movimientos de Lancelot se vuelven lentos y penosos (“Lors a quelque poinne se lieve”, v. 6.558) y la voz debilitada son ronca y queda (“foiblement, a voix basse et roe”, v. 6.467)<sup>28</sup>. Lancelot a penas puede respirar, le falta el aire lo que provoca una disminución de su fuerza vital. Existe la creencia generalizada de

<sup>27</sup> Esto explicaría que Gauvain, su amigo y compañero, no haya acudido en su búsqueda (vid. vv. 6.483-6505)

<sup>28</sup> Un ejemplo literario del efecto demoledor que la alianza de la oscuridad y de la piedra (pesadez) causa en la respiración, aparece maravillosamente descrito en el relato *El pozo y el péndulo* de E. A. Poe cuando el desdichado prisionero dice: “luché por respirar, lo intenso de aquella oscuridad parecía oprimirme y sofocarme. La atmósfera era de una intolerable pesadez”.

que en el aliento (respiración) se sitúa “la partie privilégiée et purifiée de la personne, l’âme”<sup>29</sup>

- *Silencio* que lo invade todo afectando al oído. Su sordera le impide en un principio escuchar la llamada de la hermana de Mé-léagant que lo busca incansablemente: “mes cil dedanz ne l’oï mie” (v. 6.540).

Por todas las razones aducidas, Lancelot aparece como un ser enterrado en la piedra (sepulcro), lo que refuerza el valor de muerte metafórica que tiene su estancia en la torre. Lancelot está muriendo para *renacer* renovado, y en esta regeneración del cuerpo y del alma interviene otro elemento cuya importancia es fundamental, la *alimentación* que adquiere un valor manifiestamente “lustral”. El carácter especular de la literatura medieval obliga a considerar esta lectura moral, sobre todo, teniendo en cuenta que el cristianismo impregna por completo el pensamiento y la vida medieval. Por otra parte, la clerecía de Chrétien de Troyes se muestra con insistencia en otras novelas suyas en las que los héroes (Yvain y Perceval)<sup>30</sup> han tenido que sufrir y superar procesos muy similares de renovación caballeresca y espiritual.

La alimentación que sigue Lancelot en la torre es pobre e insuficiente: pan y agua, dos alimentos primarios y básicos que aparecen formando parte del ayuno penitencial en el medievo. Esta penuria alimenticia se ve reforzada por el hecho de que se trata de un pan de cebada (“pain d’orge”) áspero y duro (“fort aspre ... dur”). Por otra parte, el agua que le dan a beber es un agua turbia (“trouble”) que ha perdido su pureza y su frescura y que, como el propio Lancelot percibe, sus efectos son dañinos (“qui le cuer et le cors me trouble”, v. 6.618). Sin embargo, este agua que perjudica el cuerpo y contamina el alma simboliza, en nuestra opinión, las *aguas amargas* que el pecador (o el inocente que paga pecados

<sup>29</sup> G. Durand, *Structures...*, p. 200. Recurriendo a la etimología, el latín “ánima”, equivalente semántico del griego “ψυχή”, significa propiamente ‘soplo, aire’ y aire en calidad de ‘principio vital, de alma’. También “ánimus”, que tiene su correspondiente exacto en el griego “αἶμας”, significa ‘soplo’, ‘aliento’. Como demostré en mi Tesis de Doctorado (*Para una antropología de lo imaginario en ‘Le chevalier de la Charrette’ de Chrétien de Troyes*, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones), la restricción respiratoria tiene un valor lustral, por lo que es un elemento más que contribuye al proceso de renovación de Lancelot.

<sup>30</sup> En *Le chevalier du Lion* y en *Le Conte du Graal*, el escenario penitencial es el bosque, refugio de anacoretas y ermitaños que huyen de las vanidades. El bosque es un espacio aislado del mundo donde se encuentra la soledad y la dureza necesaria para llevar una vida de recogimiento y sacrificio. Vemos pues el isomorfismo funcional entre el bosque y la torre. En la primera de las dos novelas, el bosque es el escenario del “caos psíquico” de Yvain producido por su fracaso matrimonial. En *Le Graal*, Perceval asume en el bosque su “caos espiritual”, pues lleva años sin acordarse de Dios. El ermitaño (su tío materno) le ayudará a restablecer su armonía espiritual. Perceval se confiesa, llora sus pecados y hace penitencia (*Le Graal*, ed. cit., vv. 6.223-6.253).

ajenos) debe apurar hasta la última gota<sup>31</sup>. De manera que, desde una valoración positiva, el agua impura es un elemento más del sacrificio<sup>32</sup>.

Por ello, la torre tiene, dentro de la ambivalencia de la que hablábamos, un valor positivo. Durante el recorrido por Gorre y, sobre todo, durante su estancia en esta prisión, Lancelot ha adquirido la fuerza interior, el conocimiento de sí mismo a través del sufrimiento, fuente de su caballería renovada. La estancia en la torre se revela, por lo tanto, como un proceso de gestación, como una *muda psicológica*, de la que el héroe artúrico saldrá como un ser nuevo, regenerado en sus virtudes caballerescas y espirituales. Desde este enfoque, la torre, en cuanto símbolo de transmutación, se asemeja al atañor de los alquimistas, es una *scala coelli*:

L'athanor des alchimistes emprunte la forme d'une tour pour signifier que les transmutations recherchées dans leurs opérations vont toutes dans le sens d'une élévation: du plomb à l'or et, au sens symbolique, de la lourdeur charnelle à la spiritualisation pure.<sup>33</sup>

Por todo lo indicado, la salida de Lancelot de la torre adquiere el sentido profundo de un *nacimiento* o, como dice el mito de Jonás, de un "salir a la luz". Con ayuda de un pico y de una cuerda que le proporciona la hermana de Mélégant, Lancelot quiebra la resistencia de la piedra<sup>34</sup> y se desliza por la cuerda, cordón umbilical, por el que accede al exterior.

Su salida del gran vientre gestador (Gorre-torre), aparece como un triunfo sobre su condición terrestre, sobre la pesadez de la materia y sobre las ataduras carnales (cautividad), por esta razón su liberación se expresa en términos de ligereza ("legierement"), de alivio ("alegement"), de libertad ("or est au large et a l'essor") y de alegría<sup>35</sup> ("grant joie").

<sup>31</sup> Estas aguas amargas tienen su equivalente en el "cáliz de la amargura", como el que le toca beber a Vivien en su pasión heroica (agua corrompida y salada), en *La Chanson de Guillaume*.

<sup>32</sup> El agua participa de una ambivalencia que la hace fuente de vida y de muerte, creadora y destructora. El fango, el barro es el origen de la vida. Sólo el agua contaminada contiene gérmenes (cf. *Dictionnaire des Symboles* (sous la dir. de J. Chevalier), Paris, Seghers, 1973, art. "boue"). El presocrático Tales de Mileto sitúa el origen de la vida en el agua + tierra. Cf. *Los Filósofos de Mileto* (Textos y Comentarios), Cátedra, col. "Biblioteca de Filosofía".

<sup>33</sup> *Dictionnaire des Symboles*, ob. cit., art. "tour". Vid. lámina 4.

<sup>34</sup> El autor recurre a menudo a la imagen ornitológica para expresar la espiritualidad o la *virtus* heroica de su personaje presentándonos tan pronto a un Lancelot "alado", como a un Lancelot "apтеро". La torre es considerada por Mélégant como una jaula de la que el "pájaro volará" (Vid. vv. 6.945-7). El pico rompiendo la piedra evoca al pájaro (también se ayuda de su pico) rompiendo el cascarón para salir del huevo. Para una visión más amplia de las imágenes aéreas y ornitológicas en la obra remitimos al estudio ya citado *Para una Antropología de lo Imaginario en "Le chevalier de la charrette" de Chétien de Troyes*, cap. "Lancelot alado".

<sup>35</sup> En oposición al dolor y aflicción que arrastra en la torre.

... qu'issuz s'an est legieremant.  
 Or est a grant alegemant,  
 or a gran joie, ce sachiez,  
 quant il est de prison sachiez,  
 et quant il d'iluec se remue  
 ou tel piece a esté an mue. (vv. 6.625-30)

Lancelot como todo recién nacido está débil, apenas se tiene en pie y necesita de atenciones y cuidados que le serán procurados por su salvadora: la hermana de Méléagant le conduce hasta su refugio donde lo acuesta en un magnífico lecho. También le baña (agua restauradora opuesta al agua turbia de la torre), fortalece su cuerpo con masajes y, en fin, le prodiga tantas atenciones que poco a poco va cambiando (Vid. vv. 6.658-65). El narrador insiste sobre su nuevo ser: "tout le renovele et repere, / tot le remue et change" (vv. 6.668-9); su cuerpo, que ha recuperado la fuerza y la belleza es ahora "forz, et biax" (v. 6.672).

Lancelot *ha mudado*<sup>36</sup> su condición terrestre para devenir un espíritu etéreo, de ahí que se le compare con el pájaro que vuela ("plus legiers que oisiaux qui vole", v. 6.677)<sup>37</sup>, y aún más, su fuerza y belleza física son reflejo de una realidad superior: su renovación espiritual que ha alcanzado la perfección reservada tan sólo a los elegidos, por eso, Lancelot será comparado con el ser más puro, el ángel ("Or n'est mie moins biax d'un ange", v. 6.670), arquetipo de la máxima belleza espiritual. La gracia angélica de Lancelot se justifica, además, por el hecho de pertenecer a la "militia christi", como nos explica E. Kölher en su obra *L'aventure chevaleresque*:

La correspondance fondamentale entre beauté et valeur reste valable ici angeli dicuntur milites. Le Moyen Age voit dans les anges des chevaliers envoyés de Dieu, mais il connaît aussi l'ange démoniaque. Les milites christi, dont l'Ordre est d'origine divine, combattent le Mal; ils affrontent l'armée des démons et constituent dans l'imagination de l'époque les troupes angeliques du Christ transplantées sur terre. (p.142)

\*\*\*

<sup>36</sup> La renovación que experimenta se asimila a la "muda" del pájaro predador (no se olvide que un pasaje de la obra se le ha comparado con el esmerejón) con la que adquiere más belleza y precio (el "valor" que se consigue al final del "service d'amour"). Por otra parte, los cuidados que su salvadora le prodigarán más tarde recuerdan los que requerían estas aves: "Piénsese en la delicadeza y abundancia de la dieta de estos hermosos predadores, en la infinidad de cuidados que demandan, sin contar las atenciones de perros y caballos "ad hoc"..." (Roberto Ruiz Capellán, "La caza en la narrativa francesa medieval (siglos XII y XIII)" en *Estudios Franceses* 4, 1980, pp. 139-73 (pp. 142-3).

<sup>37</sup> "la matière aérienne et le libre mouvement sont les thèmes producteurs de l'image de l'oiseau" (Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 83.

La aventura de Lancelot por Gorre puede ser considerada como una ejemplificación medieval y artúrica del relato de Jonás en el sentido de “viaje a otra dimensión para someterse a un proceso de transformación ontológica”. El descenso de Lancelot al inframundo o mundo imaginariamente subterráneo se aproxima también, por las características del Gorre, al descenso a los infiernos, tal y como aparece en mitos clásicos como en el de Orfeo en busca de Euridice.

Ahora bien, tanto si Jonás y Orfeo nos sirven de modelos, lo cierto es que la historia que plantea Chrétien es mucho más rica en matices. El tamiz cristiano le otorga una profundidad de la que carecen sus precedentes modelos. Lancelot no es sólo un héroe solar engullido por la noche, es, sobre todo, un caballero cristiano con su grandeza y su flaqueza (su amor por la reina). Precisamente esta única debilidad requiere, desde un planteamiento moral, la regeneración espiritual del héroe —justificando la divergencia final con el relato bíblico— antes de reintegrarlo con todos los honores a la Jerusalén artúrica. Dicho de otro modo, Lancelot ha descendido a los infiernos, a su parte de sombra adquiriendo una experiencia interior que lo enriquece (embellecimiento): el conocimiento profundo de sí mismo.

... or ce n'est que lorsque l'on est descendu au fond de l'enfer, sans secours extérieur, qu'une expérience numineuse peut se produire,... Si l'on protège le sujet, on l'empêche de faire l'expérience de l'ombre, du mal et de l'extrême souffrance, mais on l'éloigne aussi, du même coup, de l'expérience intérieure la plus positive<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> M.L. von Franz, *L'Ombre et le mal dans les Contes de Fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 295.